

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR LITORAL**

ELIZANGELA SARRAFF

**TEATRO DE BONECOS COMO RECURSO PEDAGÓGICO:
REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO CONTINUADA DE EDUCADORES.**

**MATINHOS
2012**

ELIZANGELA SARRAFF

**TEATRO DE BONECOS COMO RECURSO PEDAGÓGICO:
REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO CONTINUADA DE EDUCADORES.**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do diploma de Licenciado em
Artes, pela Universidade Federal do Paraná,
Setor Litoral.

Orientadores: Professora Luciana Ferreira e
Professor Everton Ribeiro

MATINHOS
2012

A minha mãe.

Ao meu companheiro Ruddy.

Aos meus irmãos, Eliane, Junior e Eloir.

Aos meus cunhados, Valmir e Viviane.

Aos meus sobrinhos Vitor e Enayle.

A todos que me ajudaram direta ou indiretamente nessa conquista.



AGRADECIMENTOS

À minha mestra Daisy Nery que me introduziu no maravilhoso mundo do Teatro de Bonecos;

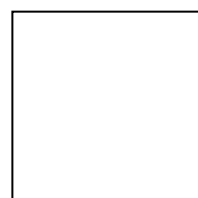
Ao Professor Juca Lima que mediou meus projetos de aprendizagem, sempre com paciência respeitando minhas dificuldades e incentivando à pesquisa;

À professora Luciana, minha orientadora de Trabalho de Conclusão de Curso, querida, generosa e admirável pessoa que auxilia todos que a rodeiam;

Ao professor Everton que mesmo com pouquíssimo tempo de convivência chegou com sua alegria para nos fortalecer nesse final de caminhada;

Aos companheiros de turma Belisa, Mariane, Ismael, Kelly e Nykolle que estiveram tão próximos me incentivando, rindo e brincando durante quatro anos de curso;

A todos os artistas que tive a oportunidade de conviver durante anos de vivência com o teatro.



RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo estabelecer uma relação entre a arte do Teatro de Bonecos e a Educação. Entendendo que o Teatro de Animação pode ser usado como ferramenta e/ou recurso na ampliação das possibilidades de trabalho dos educadores da Rede Pública de Ensino. Desta forma, esta pesquisa debruçou-se sobre as questões que norteiam o trabalho dos docentes que atuam em Instituições Municipais do Ensino Fundamental da cidade de Paranaguá. Partiu da prática artística do Teatro de Bonecos à reflexão pedagógica, buscando investigar as possibilidades de uma ação de formação de caráter reflexivo que promova mudanças significativas na visão e nas atitudes destes professores, no que diz respeito a sua prática pedagógica. Estes foram os pontos fundamentais apontados nessa pesquisa que tentou relatar as principais dificuldades destes profissionais que não possuem na sua formação o estudo artístico, mas que, ao ingressarem na profissão e nas escolas, identificam esta falta e a necessidade constante de ser um pesquisador para o melhor exercício da função docente.

Palavras-chave: Arte; Educação; Teatro de bonecos; Rede Pública de Ensino.

RESUMÉN

Esta investigación tuvo como objetivo establecer una relación entre el arte del Teatro de Muñecos y la Educación. Entendiendo que el Teatro de Animación puede ser usado como herramienta y/o recurso en la ampliación de las posibilidades de trabajo de los educadores de la red pública de ensino. De esta forma, esta investigación se enfocó sobre las cuestiones que rodean el trabajo de los docentes que actúan en Instituciones Municipales de Ensino Fundamental de la ciudad de Paranaguá. Partió de la práctica artística del Teatro de Muñecos a la reflexión pedagógica, buscando investigar las posibilidades de una acción de formación de carácter reflexivo que promoviese mudanzas significativas en la visión y las actividades de los maestros sobre su práctica pedagógica. Estos fueron los puntos fundamentales en esta investigación que tento relatar las principales dificultades de estos profesionales que no poseen en su formación el estudio artístico, mas que, al ingresar a la profesión en las escuelas indentifican esta falta y la necesidad constante de investigar para el mejor ejercicio de la función docente.

Palabras-clave: Arte; Educación; Teatro de Muñecos; Red Pública de Ensino.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. TEATRO DE FORMAS ANIMADAS	11
3. TEATRO DE BONECOS	14
3.1. TEATRO DE BONECOS NO ORIENTE	15
3.1.1 Teatro de bonecos Japonês	16
3.1.2 Teatro de bonecos Chinês	18
3.1.3 Teatro de bonecos Java	19
3.1.4 Teatro de bonecos Turco	20
3.2. TEATRO DE BONECOS NO OCIDENTE.....	21
3.2.1 Teatro de boneco Italiano.....	22
3.2.2 Teatro de bonecos Francês	23
3.2.3 Teatro de bonecos Inglês	24
3.2.4 Teatro de bonecos Espanhol	26
3.2.5 Teatro de bonecos Brasileiro	27
4. BONECOS E SUAS PRINCIPAIS CLASSIFICAÇÕES.....	29
4.1 Bonecos de luvas	29
4.2 Boneco de fios	29
4.3 Bonecos de varas	29
4.4 Bonecos de bastões	29
4.5 Bonecos de manipulação direta	30
4.6 Boneco de <i>tringle</i>	30
4.7 Bonecos de caixa	30
4.8 Bonecos geminados	31
4.9 Bonecos de mesa	31
5. TEATRO DE BONECOS COMO EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL	32
5.1 Cia UFPR Litoral.....	32
5.2 Simpósio de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas.....	33
5.3 Oficina de Teatro de Sombras Chinesa.....	33
5.4 Espetáculo “O Sumiço da Mandaçaia”	34
5.5 Clube de Teatro de Bonecos.....	34
5.6 II Semana Internacional de Teatro de Animação.....	35
5.7 Vivências com Teatro de Bonecos.....	35
6. TEATRO DE BONECOS COMO RECURSO PEDAGÓGICO	37
6.1 Relações entre a Arte de Bonecos e a Educação	38
7. RELATOS DAS OFICINAS	42
7.1 Oficina de Construção e Manipulação de Bonecos	43
7.2 Oficina de Bonecos-Técnicas de Aprimoramento em Manipulação de Luva	45
7.3 Oficina de Teatro de Bonecos	48
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS	55

1 INTRODUÇÃO

Com o objetivo de desenvolver uma reflexão sobre as relações entre arte e educação e, utilizando o Teatro de Animação como ferramenta e recurso na ampliação das possibilidades de trabalho para os educadores do Ensino Fundamental e Médio, a presente pesquisa debruça-se sobre as questões que norteiam o trabalho do docente que atua na educação do litoral do Paraná.

Tal reflexão foi desenvolvida a partir de constatações da realidade da educação nesta região e a partir de um breve diagnóstico, o qual foram concebidos a partir de numerosas vivências artísticos-pedagógicas com teatro de bonecos e através de oficinas oferecidas à estudantes de pedagogia e de diferentes licenciaturas, assim como à profissionais atuantes no Ensino Fundamental. Através destas vivências e oficinas foi fácil perceber que há um grande déficit de materiais didáticos, infraestrutura e recursos humanos especializados nas escolas. Faltam apostilas, livros ou qualquer outro tipo de material impresso sobre a linguagem teatral; faltam cursos, workshops, oficinas relacionando a linguagem do teatro com os recursos pedagógicos, assim como faltam espaços para o desenvolvimento desta linguagem artística nas escolas.

As referidas vivências aconteceram durante as pesquisa do Projeto de Aprendizagem¹ intitulado “Teatro de Animação nos Espaços Educacionais” desenvolvido durante a Graduação do Curso de Licenciatura em Artes, sob a mediação do Professor Judson Gonçalves de Lima². Como foco desse projeto foram pensadas ações que permitissem visualizar a arte do teatro como recurso educacional capaz de interagir com as diversas áreas do conhecimento estimulando o conhecimento e a criatividade. Pensou-se também na interdisciplinaridade educacional encontrada no primeiro ciclo, do Ensino Fundamental – 1º a 5º ano, onde a aprendizagem escolar tem como objetivo “proporcionar/garantir para além da transmissão de conhecimentos e saberes, a construção de valores, atitudes e competências que permitam ao aluno a compreensão e a participação plena da realidade que integram”. (ABRUNHOSA, 2008: 74).

¹ Espaço que faz parte do currículo de formação acadêmica da UFPR – Setor Litoral, onde cada estudante constrói um projeto que deve aliar o aprofundamento metodológico e científico à preparação para o exercício profissional, desenvolvendo habilidades de auto-organização e produtividade.

² Docente de Música do curso de Licenciatura em Artes.

O teatro de bonecos foi posto então como ferramenta e recurso dessa relação, pois possui por essência um alto valor pedagógico e contribui através das percepções humanas desenvolvendo a criatividade, a imaginação e a sociabilidade, afinal a partir dessa linguagem artística, o professor regente³ poderá trabalhar temas relacionados às disciplinas obrigatórias nesse ciclo ou nos temas transversais⁴ obrigatórios no conteúdo escolar.

Para isso, o projeto “Teatro de Bonecos nos Espaços Educacionais” atuou no desenvolvimento de atividades voltadas à formação continuada de professores inseridos nessa fase de ensino que têm como atribuição o desenvolvimento de conteúdos das diversas áreas assim como também, junto a estudantes universitários de cursos de pedagogia e de licenciaturas que utilizam desse tipo de temática em pesquisas e desenvolvimento de projetos acadêmicos. Considerando que esse formato educacional possui particularidades, nos propomos a refletir e discutir algumas possibilidades de relacionar as práticas da educação formal do Ensino Básico e as possibilidades de relações de atividades com teatro de bonecos procurando respostas que nos façam compreender como se dá o processo de ensino de profissionais que atuam nos anos/séries iniciais do Ensino Fundamental preocupados com a qualidade da educação.

Como referência, foram realizadas pesquisas e levantadas bibliografias sobre a formação continuada de professores do Ensino Fundamental e sua possível relação com o teatro de animação para assim traçar uma linha de raciocínio entre arte e a educação – cuja pretensão era a de traçar relações na tentativa de esclarecer algumas questões pertinentes à linguagem teatral como recurso pedagógico. Essas questões foram levantadas e discutidas durante as práticas das oficinas “Teatro de Bonecos para Educadores” oferecidas no ano de 2011, aos estudantes de pedagogia, licenciaturas e educadores da Rede Municipal de Ensino do Município de Paranaguá e Matinhos.

O objetivo geral deste projeto foi o de vivenciar as diferentes possibilidades pedagógicas e artísticas que utilizassem os elementos básicos

³ Os professores regentes que atuam na rede municipal de ensino de Paranaguá, possuem formação no curso de pedagogia ou normal superior ou com a formação de magistério de nível médio. Sendo assim, estes profissionais acabam por desenvolver atividades que articulem as diversas áreas de conhecimento.

⁴ Temas transversais são definidos nos Parâmetros Curriculares Nacionais como temas que transversalmente perpassam os conteúdos obrigatórios do currículo escolar, esses são: ética, meio ambiente, orientação sexual, pluralidade cultural, trabalho e consumo e saúde.

ligados ao teatro de bonecos tais como: confecção de bonecos, adereços com diversas técnicas e materiais; introdução à animação de bonecos através realização de técnicas de animação desses bonecos, utilizando jogos pantomímicos, jogo corporal e dramático que pudesse trazer a consciência do corpo para a animação de bonecos e; a construção de dramaturgia para o teatro de bonecos.

Para melhor compreensão desta pesquisa, ela foi dividida da seguinte maneira: inicialmente um resgate histórico do teatro de bonecos, a fim de obter uma visão ampla das influências pedagógicas de uma arte que atravessou o tempo e que criou e recriou tantos estilos e técnicas cada vez mais difundidas no mundo. Em seguida, foram expostos os conteúdos, partindo do teatro de formas animadas como linguagem artística, mostrando elementos que assim o definam. Além disso, foi traçado um breve relato da experiência profissional e das atribuições de técnicas que atualmente são definidas para teatro de boneco. Para finalizar uma reflexão sobre as práticas dessa arte na educação apontando para a importância de se trabalhar com a arte na educação. Essa pesquisa buscou mostrar, de forma sucinta, que o teatro de animação possui caráter de essência pedagógica e que, a educação deve se apropriar de sua vasta gama de possibilidades como recurso para construir saberes. O mundo do Teatro de Animação é imenso. Ele joga com a fantasia, com a imaginação e com a emoção do espectador e, ao se trabalhar com o mesmo, podemos sentir satisfação e emoção.

Esse projeto não foi e está longe de ser um trabalho completo porque trata apenas de uma pequena parcela de possibilidades de união do fazer pedagógico com o fazer artístico. É o começo de um amplo campo de investigação artística e pedagógica que nasce de uma paixão pela arte e pela curiosidade do desconhecido. Contudo, pretende deixar clara a importância dessa arte como instrumento pedagógico almejando ampliar conhecimentos através de investigações autênticas utilizando a prática artística e a pesquisa como segredo para um bom trabalho docente. Esta pesquisa não é, por fim, quantitativa, procurou, portanto, focar-se na qualidade das informações e nas práticas vividas, visualizando a acessibilidade e continuidade desse trabalho através daqueles que tem maior interesse na mesma – os educadores.

2 TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

Teatro de Animação é um termo recente que foi criado para definir um “gênero teatral que inclui bonecos, máscaras, objetos, formas ou sombras, que representam o homem, o animal ou idéias abstratas”. (AMARAL, 2007, p. 21).

Na história do teatro inúmeras vezes vamos encontrar indícios do interesse humano pela animação de objetos. “Desde o início da civilização, estas formas foram utilizadas em rituais sagrados, como representações de deuses, da forças da natureza e de ser humano”. (PARENTE, 2005, p.107). Segundo muitos pesquisadores, esse é o teatro que surgiu de rituais e que empregou elementos materiais como veículos de expressão. Essa ligação com manifestações ritualísticas à qual se dá a gênese do Teatro de Animação, estão ligadas à interpretações mágicas de como o mundo era visto, isto é, cheio de atribuições anímicas – energia e emoção, que vem da alma.

Inserida num contexto típico da história do teatro, o teatro de animação é uma tradição milenar proveniente de um longo percurso histórico e que está presente na maioria das culturas humanas. Como resultado proveniente da cultura popular, a animação teatral é consequência de uma série de noções arcaicas, ao mesmo tempo em que essas noções arcaicas são, continuamente, recodificadas através da combinação de novas formas que, como em qualquer tipo de teatro, aumentam e diversificam a complexidade da animação cênica. (SOUZA, 2006, p. 24).

É portanto, uma linguagem que possui forte apelo visual e uma relação de fusão com outros tipos de arte dentre elas a pantomima, a música, as artes plásticas e a dança. As possibilidades de utilização dessa linguagem se torna tão diversa que fica difícil deter-se apenas à um exemplo. Se apropria fundamentalmente da imagem do objeto inanimado⁵ como elemento cênico, sendo o “teatro que utiliza a figura ícônica para representar imagens concretas do homem, do animal ou dos espíritos criados, apresentados ou manipulados em narrativas ou espetáculos dramáticos”. (AMARAL, 2007, p. 25). Esses objetos são animados perante o público através da energia neles depositadas.

⁵ Nas definições de objeto inanimado podemos dizer que “ é toda e qualquer matéria inerte que em cena representa o homem, idéias abstratas, conceitos” (AMARAL, 2007:21).

Energia é uma noção difícil de ser definida ou explicada por meio de palavras; entretanto é muito conhecida na prática pelos atores. Uma maneira de entender a energia é pensar no fluxo, em uma espécie de irradiação que, originando-se no corpo, expande-se e se propaga pelo espaço.” (PARENTE, 2005, p. 115).

Essa consciência de energia descrita pelo autor é que gera a presença cênica conhecida pelo ator-manipulador e que deverá ser trabalhada durante a animação com o objeto sem vida. Neste sentido, muito mais que um simples objeto, uma forma animada através da exposição teatral torna-se uma personagem que ganha vida na cena, pois é através da “animação, que tomamos por real o irreal, transgredimos a noção de objeto, atribuindo-lhe valores representativos”. (BALARDIM, 2004, p. 42).

Partindo dessa idéia de energia doada à matéria inerte, podemos dizer então que o Teatro de Animação trata-se da vida atribuída a um ser inanimado a partir da ligação orgânica com o(s) ator(es)-manipulador(es) que lhe atribuem movimentos e expressões gestuais que seguem regras que são definidas de acordo com suas características específicas tais como boneco, máscara ou objeto. Uma dessas regras de atuação é a neutralização da presença do ator-manipulador. A imagem do ator-manipulador e do objeto manipulado não deve ser confundida durante a atuação, pois, diferente da personagem representada por um ator convencional⁶, no teatro de animação, a personagem representada pelo objeto deverá estar visível, independente da ação do ator.

A neutralidade talvez seja a palavra-chave para uma boa manipulação, pois ela é a base de todo mecanismo psicológico acionado pelos atores-manipuladores que sobrecarrega sobre o público. Estar neutro durante a manipulação é um dos princípios básicos para uma boa atuação no teatro de animação, o ator-manipulador atua como transmissor de vida, é ele quem dá energia ao objeto. Há sim, alguns casos em que a presença do ator na cena é compartilhada com o objeto, mas essa presença do ator como personagem perante a animação não deverá diminuir a carga cênica que o objeto possui.

Além da consciência energética e da neutralidade, que são os princípios

⁶ Define-se por ator convencional, pessoa que interpreta um papel encarnando uma personagem, isso o distingue do ator-manipulador.

básicos da animação, o ator-manipulador deverá trazer consigo a consciência corporal para saber determinar as melhores possibilidades de movimentos perante as especificidades cênicas do Teatro de Animação. Assim, é possível definir um pequeno conjunto de princípios que dizem respeito ao Teatro de Animação como arte que, apropria-se na hibridização de outras linguagens artísticas de forma mais intensa ou menos intensa de acordo com o processo de criação de espetáculos e em que linguagem está inserido em suas especificidades. Podemos definir então que:

Teatro de animação só ocorre na presença de um objeto, uma forma, uma figura ou parte do próprio corpo objetivado, incluído do valor “ânima” (que representa a alma, a energia vital) pelo ator-manipulador. Desta forma, o objeto animado torna-se veículo de transmissão de idéias com uma simulada vontade própria. (BALARDIM, 2004, p. 68).

A partir deste ponto, serão tratadas as especificidades do teatro de bonecos, que – diante da vasta gama de possibilidades que o Teatro de Animação proporciona – possui diversas características que o definem.

3 TEATRO DE BONECOS

O Teatro de Bonecos como já foi dito, é um dos estilos artísticos representantes de Teatro de Formas Animadas. Boneco “é o termo usado para designar um objeto que, representando a figura humana ou animal, é dramaticamente animado diante de um público”. (AMARAL, 1991, p. 70).

Utiliza-se a palavra boneco como um termo genérico que abrange suas várias técnicas de confecção e manipulação tais como: boneco de luva, boneco de vara, boneco de marrote, boneco de balcão, boneco marionete, boneco de sombras, dentre outros. A apropriação de bonecos para representações de cenas está intimamente ligada às relações do ator nas representações do imaginário. Amaral (2007: 22) define que o drama racional, com atores realistas tal como conhecemos hoje, é recente e inicia-se com o palco italiano, com o descobrimento da perspectiva e, é uma característica do teatro Ocidental.

As características mais marcantes no Teatro de Bonecos e que os diferencia dos outros tipos de objetos inanimados é que junto com as máscaras esteve ligado às tradições e ritos e sempre representou o homem em seu convívio. Podemos dividir duas distintas linhas evolutivas quando falamos de Teatro de Bonecos de forma geral, considerando todos os elementos que compõem esse estilo de teatro. Uma das linhas está no Teatro de Bonecos Oriental, muito ligado à poesia e/ou à musicalidade das palavras com uma dramaturgia mais voltada aos gestos simbólicos. Na história deste teatro são encontradas fortes ligações ao tradicional, ao passado, aos deuses e ao sagrado. “Durante muitos séculos o boneco aparece ligado ao épico, um teatro simbólico, visual, poético-narrativo”. (AMARAL, 2007, p. 54). Essa relação é bem visível no teatro tradicional de bonecos oriental.

Já, o Teatro de Bonecos Ocidental, que possui como seu maior representante o teatro de boneco Europeu, está muito ligado à expressão popular, às artes de rua como a pantomima, o circo, o teatro de rua e as máscaras. Assim como toda forma de expressão artística popular, possui poucos registros e o pouco que se tem existente se resume à documentos recolhidos por estudiosos e esses pouco difundidos. Podemos observar que nesse tipo de teatro há marcas que indicam a influência indireta do teatro de

bonecos oriental, tais como algumas técnicas de manipulação, a construção de bonecos e a dramaturgia.

De uma forma geral, o boneco sempre estará inserido num contexto histórico, social, político, econômico, religioso e educativo. É encontrado em todo o mundo, assumindo diferentes formas e estilos mas leva consigo características que identificam a sua identidade artística. Sempre esteve presente, seja no estilo cerimonial oriental, ou no estilo cômico ocidental, sendo a representação do homem em sua imaginação ou natureza e feito por este homem que dialoga com sua própria existência através da representação teatral.

Sua essência é a ilusão. É o personagem irreal. É a negação, é a matéria, e ao mesmo tempo, é afirmação. É um desafio à inércia da matéria. Ambíguo por natureza, tem aspectos positivos e negativos. É dualidade: enquanto animado, é espírito; enquanto inerte, é matéria. Define-se por uma contradição: é ação, mas em si mesmo ele não tem movimento” (AMARAL, 1991, p. 73).

Alguns apontamentos históricos que definem estilos, formas e técnicas são importantes para se entender melhor as relações entre o mágico e o real, entre o tradicional e o popular, entre o mito e a comicidade. Para isso dividiremos em duas partes que indicarão, através de um aparato geral, o teatro de bonecos e a sua história.

3.1 TEATRO DE BONECOS ORIENTAL

O teatro de bonecos oriental é o mais antigo e tradicional de todos os representantes de teatro de formas animadas no mundo. Nele são encontradas algumas características que de forma geral “estão ligadas ao divino, expresso quase sempre, através do misticismo do inconsciente ou se apresentando ligado ao transe” (AMARAL, 1991, p. 99).

Se expressa através ações ritualísticas⁷ mitológicas⁸ voltadas ao passado, formando uma representação metafórica com o objetivo de explicar um fato imaginado pela lógica. É nessa função que o boneco é colocado como a forma ideal para imitar através das imagens tradições que somente poderiam ser comunicadas através de palavras. Torna-se assim, um símbolo que possui um objetivo maior, transmitir de forma eficaz o que é produzido pelo imaginário que ao mesmo tempo em que informa é capaz de nos fazer fantasiar, imaginando esse mundo irreal, mágico. Nessa perspectiva, pode-se categorizar quatro grandes representantes do teatro de bonecos oriental, que não são únicos mas que apresentam a maior expressão conhecida no mundo. Esses são: o teatro de bonecos do Japão, o teatro de bonecos da China, o teatro de bonecos Java e, o teatro de bonecos Turco. Abaixo estão descritas cada uma das características principais desses tipos de bonecos.

3.1.1 Teatro de bonecos Japonês

No Japão, o teatro de bonecos data do século VIII. Sua gênese tem indícios do teatro de bonecos chinês. Iniciou-se ligado à cerimônia xintoísta que é até hoje uma tradição no país. Foi representado em cerimônias religiosas mas também possui uma tradição popular mais voltada à diversão – nela, bonecos são acompanhados por instrumentos e os narradores apresentam lendas tradicionais japonesas.

No século XVI, monges budistas cegos costumavam apresentar a lenda Joruri⁹ acompanhada pelo *biwa*, instrumento musical da época. E nesse mesmo século, por influência estrangeira,, foi introduzido nas ilhas Awaji um outro instrumento, o *Shamisen*, mais refinado e melodioso. (AMARAL, 1991, p. 89).

⁷ Ritos: “cerimônias que o homem, desde os primórdios, realiza para captar e reverenciar deuses, espíritos da natureza ou de antepassados”. (AMARAL, 2007:53).

⁸ Mito: “é a busca do passado e a tradição é o registro desse passado. Buscar as origens é buscar explicações da vida e do universo”. (AMARAL, 2007, p. 53)

⁹ Lenda de Joruri, é uma das mais famosas histórias representadas por bonecos no Japão. “Constatava de doze episódios que falava de uma poderosa família do Japão, a família Taíra. Narrava o amor da princesa Joruri com Hoshitsune. Joruri era reencarnação de um herói guerreiro, já morto. É uma história cheia de acontecimentos fantásticos, dragões, fantasmas, onde nem os personagens humanos apresentam limitações físicas”. (AMARAL, 1991, p. 89).

A introdução do *shamisen* foi essencial para o melhor desenvolvimento do teatro de bonecos japonês. Sendo assim pode-se dividir o o teatro de boneco japonês em três elementos básicos essenciais para a construção cênica. O *shamisen*, a música; o *tayu*, o narrador; e a arte do boneco.

Alguns personagens são frequentemente encontrados nessas representações e esses estão diretamente ligados ao cotidiano que é apresentado de forma poética em suas atividades econômicas, sociais e culturais. Também são apresentados os representantes das elites, os samurais, os superiores que vivem no luxo e no refinamento e, por outro lado, a burguesia e o povo em sua simplicidade.

Uma das grandes evoluções das representações com bonecos animados no Japão deve-se à fusão entre a arte dos bonecos com as recitações dos cantores e contadores de histórias. Vem daí a conhecida balada de Joruri “que procura eternamente pelo seu amado e, quando o encontra, perde-o mais uma vez.” (BERTHOLD, 2008, p. 89). A lenda de Joruri foi inúmeras vezes apresentada por um tipo de boneco que ficou tão conhecido no Japão que no final do século XVI, deu nome a essa característica de boneco, sendo esse chamado de *Ningyo*¹⁰ *Joruri*. O *Ningyo Joruri*, era animado por um só ator manipulador, que mais tarde, com dificuldades de promover elaborados requisitos técnicos para tornar real os movimentos apresentados por esse boneco, teve que inserir mais dois manipuladores auxiliares. Dessa forma o *Ningyo Joruri*, passou a se chamar Teatro *Bunraku*. O japonês é bastante conhecido pelo mundo pelo grande desenvolvimento da técnica de construção e manipulação de bonecos do *Bunraku*.

O bunraku hoje é um monumento cultural. É um teatro clássico que se assiste não pelos seus conteúdos, mas pela sua forma plástica e visual. O conteúdo se refere a um Japão feudal tão antigo que nem os próprios japoneses nele se reconhecem. Sob o ponto de vista técnico e formal, exerceu, no início deste século, e ainda exerce, um fascínio em todos os grupos de teatro de bonecos contemporâneos do Ocidente. Com ele temos muito que aprender”. (AMARAL, 1991, p. 98).

O teatro de bonecos japonês teve dois grandes dramaturgos que são responsáveis pelo desenvolvimento dramático dessa arte. São esses

¹⁰ Ningyo significa “boneco de mão”

Chikamatsu e Gidayu. “Chikamatsu com sua dramaturgia, levou os bonecos a uma elevada categoria dramática. Suas peças são de dois tipos: históricas ou *jidaismo*; e as peças do cotidiano, também conhecidas como tragédias burguesas ou *sewamono*”. (AMARAL, 1991, p. 93).

Assim, com diversas representações artísticas, o teatro de boneco no Japão está intimamente ligado às condições artísticas, sociais, culturais e políticas das diferentes épocas em que foi trabalhado, sendo o representante de uma tradição que sofre pouca influência da modernidade ou que se adapta a ela de forma a estar sempre presente e representado em sua essência.

3.1.2 Teatro de bonecos Chinês

O teatro de bonecos Chinês possui em sua forma um sentido peculiar. Em sua gênese eram representado em cerimônias funerárias e mais tarde passou a ser representado em espetáculos. Está fortemente ligado à música, através da ópera Chinesa e também à dança. Os temas geralmente são contos adaptados da mitologia popular. Possui um repertório tradicional de peças que são até hoje representadas por grupos que permanecem há muito tempo atuantes nessa arte, excepcionalmente tradicional.

Sua linguagem, além da forte ligação com o tradicionalismo, tem sido alvo de pesquisas cênicas diferenciadas da proposta que a gera. Muitos grupos vêm inovando e explorando diversas possibilidades. Essas mudanças vem acontecendo desde “o século XII, onde começaram a surgir dramas mais humanos. Os mitos e as lendas vinham então misturados com histórias de amor e crime, heróis e bandidos mas nunca deixando de existir o fantástico e o sobrenatural” (AMARAL, 1991, p. 76).

O teatro na China possui origens muito remotas e vagas. Muitas são as lendas que falam a respeito da origem dessa linguagem no país, tal como a lenda do surgimento do teatro de sombras chinês.

Teria surgido no período da dinastia Han, mais ou menos do século II a.C. Diz-se que o imperador Hu, desesperado pela morte de sua imperatriz teria oferecido uma fortuna a quem pudesse restituir-lhe a vida. Surgiu então um bonequeiro que, com uma réplica da silhueta da sua amada, apresentou-a ao imperador no teatro de sombras. O imperador, fascinado,

passou a assistir todas as noites aos seus espetáculos. (AMARAL, 1991, p. 76).

Esse estilo de espetáculo de bonecos passou então a proliferar por toda a China passando as fronteiras da China e se disseminando em outros países do Oriente. Além do teatro de sombras, um outro forte representante dessa arte são os bonecos de luva, de fios (marionetes) e de vara. De forma geral, representam o refinamento da arte oriental onde se combina a escultura, a pintura e sofisticados mecanismos para a construção e manipulação de bonecos e sua indumentárias. O teatro chinês representa uma forte herança cultural que perpassa gerações de mestres bonequeiros que dedicaram toda uma vida a pesquisas técnicas e repassaram seus conhecimentos a jovens artistas.

3.1.3 Teatro de bonecos de Java

Ligado ao culto religioso e aos antepassados representados em cerimônias conduzidas pelo *dalang*¹¹. O *wayang*¹² é o termo para designar o boneco neste teatro. O teatro de bonecos de Java possui representantes de bonecos de sombras, o *wayang purwa* e boneco de vara, o *wayang golek*. Até os dias atuais o teatro de bonecos de Java mantém uma forte tradição do teatro que desenvolveu-se como reação a imposição cultural que Java sofria da Índia e dos países muçulmanos. Desenvolveu-se, portanto, de tal forma a tornar-se a manifestação artística mais importante do país. O espetáculo é constituído de forma espiritual, dramática e musical. Assim, as apresentações são sempre antecedidas por atos cerimoniais espirituais de evocação aos antepassados como proteção aos seus antecedentes.

A primeira figura que aparece é o *ganungan*, que representa a árvore da vida, uma figura em forma triangular, simbolizando as três faases da vida: juventude, maturidade e sabedoria. No centro, há uma pequenina casa que representa a consciência. Depois das evocações e da contemplação do *ganungan*,

¹¹ *Dalang* é o nome dado ao bonequeiro ou sacerdote que dirige as cerimônias e apresenta os espetáculos. O *dalang*, portanto, não é aquele que manipula as figuras, mas também um músico, poeta, sacerdote, conselheiro. É a pessoa que, na comunidade, detém a cultura, a arte e a sabedoria. (AMARAL, 1991, p. 82).

¹² Em Javanês significa iluminação, ilusão, fantasma. (AMARAL, 1991, p. 82).

começa o espetáculo propriamente dito. (AMARAL, 1991, p. 86).

Com temas que mostram fortemente a imposição cultural, a dramaturgia baseia-se em poemas épicos, com constante presença da luta do bem contra o mal. A música é parte muito importante das encenações, é acompanhamento da narração sendo realizada através de cantos e instrumentos.

3.1.4 Teatro de bonecos Turco

É o teatro de sombras que surgiu na Turquia e que possui um teatro de bonecos com características que mostram influências do teatro grego. É um teatro popular, satírico com temas relacionados ao dia-a-dia do homem do povo e a temas que mostrem situações obscenas. Sua origem também está ligada a uma lenda, seu iniciador teria sido provavelmente, um tal de *Karagöz*.

Todo um feixe de lendas circunda a sua origem. Uma das mais populares afirma que *Karagöz* – o nome significa “olho negro” – e seu companheiro *Hadjeivat* realmente existiram no século XIV, na época em que a grande mesquita de Bursa estava sendo erguida. Seus duelos verbais vivos e grotescos paralisaram as obras de construção da mesquita. Em vez de trabalhar, os pedreiros punham seus instrumentos de lado e ouviam os longos e divertidos discursos de *Karagöz* e *Hadjeivat*. O sultão soube de suas façanhas e ordenou que ambos fossem enforcados. Mais tarde, quando reprovava amargamente a si mesmo por isso, um dos cortesãos do sultão teve a idéia de trazer *Karagöz* e *Hadjeivat* novamente à vida na forma de figuras de couro brilhantemente coloridas e translúcidas e sombras numa tela de linho. *Karagöz* com seu nariz adunco, barba negra, astutos de botão e a mão direita gesticulando violentamente; e *Hadjeivat* vestido de mercador, cauteloso e meditativo, de boa índole e sempre sendo enrolado. (BERTHOLD, 2008: 26,28) .

Karagöz tornou-se famoso sendo inicialmente difundido pelos países islâmicos e depois amplamente difundido pelo mundo. Personagem principal das tramas está sempre acompanhado por seu amigo e, ambos possuem personalidades distintas e marcantes. As silhuetas, geralmente manipuladas por um só ator, que além de animar os bonecos os criava e confeccionava, construía a dramaturgia e a música, desempenhando estes papéis com destreza e profissionalismo, além de possuir a habilidade de provocar o riso da

platéia que o assistia. Assim define-se um bom espetáculo de teatro de sombras *Karagöz* quando ele é carregado de comédia e reúne nas ruas e praças todos os níveis de classes sociais.

3.2 TEATRO DE BONECOS OCIDENTAL

O teatro de bonecos ocidental, apesar de possuir sua gênese nas influências do teatro de bonecos oriental, possui características que o diferenciam dos seus precursores. É caracterizado por apresentar o homem em sua natureza, suas relações sociais, políticas e cotidianas. Sua evolução está ligada às representações cênicas cômicas do teatro popular grego e romano.

Há uma certa relação entre mimos gregos e o teatro de bonecos. Ambos possuem uma característica em comum, a ação. No teatro de bonecos, a ação se coloca acima do texto, assim como a habilidade do ator; as acrobacias e mímicas para os mimos eram mais importantes. Além disso os mímicos usavam também máscaras ressaltando, como em todo o teatro de bonecos, os gestos. (AMARAL, 1991, p. 100).

Descendente dos artistas circenses e dos mimos saltimbancos é também o gênero da *Commedia Dell'arte*, representação teatral popular que surgiu na Itália em meados do século XV. Segundo algumas teorias esse estilo de teatro teria sido influenciado pelas comédias atelanas de Roma. Nessas farsas também são encontrados indícios do espírito crítico às situações políticas da época que as caracterizaram e esses temas também, mais tarde, foram recorrentes no teatro de bonecos europeu.

Outro período importante da história que forma o teatro de bonecos hoje conhecido por nós, no ocidente, é o da Idade Média. Assim como todo tipo de expressão artística, o boneco esteve fortemente ligado a igreja. Nesse período as imagens religiosas já eram confeccionadas com articulações e eram representadas, por exemplo, em quadros vivos ou em presépios.

Artistas famosos se dedicavam a esculpir imagens. Essas imagens, a princípio aparentemente dramáticas, passaram a sugerir ações dramáticas. Eram construídas com articulações detalhadas nas juntas, podendo formar quadros vivos muito expressivos com figuras ajoelhadas, mão em prece, braços estendidos etc. Com o tempo foram ganhando movimentos, isto é, passaram a ser animadas, quer por um sistema de fios,

quer por varetas. Eram chamadas estátuas móveis. (AMARAL, 1991, p. 102).

É dessa época também as representações chamadas profanas, que tratavam de temas destituídos de preocupação moral e religiosa da sociedade cristã. Daí deu-se origem ao teatro de bonecos popular europeu. Esse buscou sua escência em alguns dos maiores representantes da arte popular da história das artes cênicas que inúmeras vezes foi reinventado e tomou características peculiares de acordo com a cultura e a época em que esteve inserido.

(...) pode-se citar como um dos momentos mais importantes, o encontro, no final do século XIX e no início do século XX, das tradições asiáticas com as tradições européias. Nesse período, modelos de animação de Extremo Oriente passam a ser estudados e explorados por modelos de animação franceses, ingleses, alemães e italianos; situações que trouxe reformulações e influências para algumas encenações e encenadores de países europeus dessa época. (SOUZA, 2006, p. 24).

Dentre os representantes europeus da arte do teatro de bonecos podemos citar quatro principais: Inglaterra, Itália, França, Espanha. Esses bonecos, mais tarde, influenciaram tipos de bonecos criados por todo o ocidente, dentre esses os mais recentes bonecos representantes da América Latina. Por isso, é importante focar nesses tipos de bonecos trazendo características que se comparam aos bonecos até aqui vistos.

3.2.1 Teatro de boneco Italiano

Para começar a falar do teatro de bonecos popular italiano é preciso fazer menção à um estilo de teatro que influenciou diretamente o teatro de bonecos neste país. A *Commedia Dell'arte*, a comédia da habilidade, demonstra acima de tudo vasto domínio artístico do ator em atuar diante de um público variado em ambientes diversificados e com contato direto com o público, o que exige adaptações constantes de cenas, de acordo com as situações encontradas em cada momento.

Isto quer dizer, arte mimética segundo a improvisação do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como a Antigüidade os atelanos haviam apresentado em seus palcos itinerantes; o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, demasiadamente humanos; a inesgotável, infinitamente variável e, em última análise, sempre inalterada matéria-prima dos comediantes no grande teatro do mundo. (BERTHOLD, 2008, p. 353).

Além do domínio cênico exigido pelo ator, outra característica que define este teatro são os tipos¹³ que compõem a comédia popular italiana. Dentre os mais famosos esta *Pulchinella*. Possuindo características muito semelhantes à personagem *Karagöz*, representante do teatro de sombras Turco, *Pulchinella* também possui grande importância para o teatro de bonecos italiano. Com as mesmas características que indentificam seu antecedente, *Pulchinella* boneco difundiu-se por toda a europa tomando características que o identificaram como o personagem que representa o homem do povo.

3.2.2 Teatro de bonecos Francês

Com a influência do boneco italiano, *Pulchinella* passa para França com o nome de *Pullchinelle*. Em 1795, surge outro representante do teatro de bonecos, o *Guignol*, que teria substituído definitivamente a personagem *Polichinelle* no país. São muitas as versões acêrca da origem do *Guignol*. A mais aceita é que ele foi introduzido pelo artista Laurent Mourguet, “esse nome viria de uma expressão sua, muito peculiar, “*C’est guignolanto*” que significa “*c’est drôle*”, ou engraçado, estranho”. (AMARAL, 1991, p. 114). Originalmente o *Guignol* não era considerado um teatro para crianças, pois possuía uma linguagem e um vocabulário específico para adultos. Mas essa característica com o tempo foi mudando e o teatro de boneco *Guignol* passou a atuar também para o público infantil, difundindo assim a linguagem por toda o país.

Após a morte de Mourguet, o teatro de bonecos passou a ser

¹³ A tipificação na *Comédie Dell’art*, “levava os intérpretes a especificarem-se numa personagem em particular, num papel que se lhes ajustava tão perfeitamente e no qual se movimentavam tão naturalmente, que não havia necessidade de dar texto teatral consolidado”. (BERTHOLD, 2008: 353)

apresentado por diversos artistas franceses. E da rua e praças onde comumente era apresentado, tomou parte de salões, teatros e cafés literários introduzindo uma linguagem mais de agrado do público burguês. Tais modificações foram realizadas pelo marionetista Pierre Rousset. A partir daí, o teatro de *Guignol* apresentado por Rousset e aquele criado por Mourguet, tomaram rumos que cada vez mais os diferenciaram e o distanciaram, “temos então até aqui dois tipos de *Guignol*: o espontâneo e popularesco *Guignol* de Mourguet, que mostrava a vida como era e sem pretensões morais; e o *Guignol* de Pierre Rousset, com objetivos culturais e moralizados”. (AMARAL, 1991, p. 115). Em 1910, surgiu um terceiro estilo de teatro de *Guignol*. Com a criação em *Lyon* da sociedade dos Amigos do *Guignol* que atuava com o teatro como instrumento para trabalhar com temas referentes a educação e aos conceitos morais passando assim a ser confundido com recreação infantil, associado ao teatro infantil.

Atualmente, o teatro de bonecos francês é referência em todo o mundo, possuindo a maior bibliografia sobre a linguagem no mundo. Além disso, escolas e institutos de formação de artistas marionetistas, dentre eles o *Institut Internacional de La Marionnette* na cidade de Charleville Mezieres, que reúne artistas e pesquisadores de todo o mundo e realiza o mais importante festival de teatro de bonecos.

3.2.3 Teatro de bonecos Inglês

No final do século XVI, a Inglaterra que possuía uma vasta produção de espetáculos de bonecos, ao contrário do teatro de atores, considerado impuro, não sofreu a repressão puritana desse período.

(...) quando todos os teatros foram fechados, com excessão dos espetáculos de bonecos, por serem então considerados inóculos. O teatro de bonecos passou a ser o único lazer permitido ao povo, depois dos ofícios religiosos. Com isso, os bonecos ganharam grande popularidade. (AMARAL, 1991, p. 104).

Nessa fase eram representadas histórias de trechos biblicos que eram

adaptadas para serem representadas por bonecos. Literários ingleses famosos apareceram associados à dramaturgia para esses teatros. Dentre eles estão Ben Jonson e Milton. Com o tempo, essa inocência dada aos bonecos foi se perdendo, e com isso a popularidade dos bonecos foi diminuindo tornando polêmicas essas representações. Dentre os diversos personagens que representam o teatro de bonecos inglês está o tão famoso *Punch*, herdeiro do *Pulchinella* que tornou-se extremamente importante para o desenvolvimento do teatro de bonecos no mundo. O *Punch* foi levado à Inglaterra por atores franceses, passando a ser representado a partir do ano de 1662, ganhando popularidade entre a elite inglesa. No início, o *Punch* interpretava trechos bíblicos, só que, com o passar do tempo seus temas foram se esgotando e dando abertura a temas voltados à realidade vivida pelo povo inglês. A partir daí, o *Punch*, agora mais livre, começou a adquirir outras características e ser representado em praças e ruas.

A forma e o conteúdo mudaram. Em lugar dos longos seriados religiosos e dos dramas altamente literários, os bonequeiros ambulantes passaram a apresentar histórias curtas, sintetizadas, com a preocupação de chamar a atenção dos passantes indiferentes. (AMARAL, 1991, p. 111).

A habilidade técnica e a capacidade para improvisações passou a ser cada vez mais exigida dos atores que animavam o *Punch*, sua popularidade chamou atenção de inúmeros artistas, principalmente pelo fator econômico oferecido por esse teatro. Ações rápidas, cheias de ações, sem muitos detalhes e com poucas falas começaram a se tornar frequentes como requisitos para um bom espetáculo. Para isso, os bonequeiros tiveram que adotar atitudes que possibilitassem maior desempenho técnico nos espetáculos, “nada mais apropriado que o boneco de luvas, com toda a sensibilidade da mão do homem” (AMARAL, 1991, p. 111), deixando de lado então, a marionete, até então presentes nas representações. Com o passar do tempo, *Punch* ganha uma companheira a *Judy*, um filho e um cachorro. “*Punch & Judy*, entre outras coisas, representavam a problemática do relacionamento entre homem e mulher”. (AMARAL, 1991, p. 114). Sátiras e cenas típicas do cotidiano dos homens são frequentemente encontradas não só no *Punch* mas também em toda a vasta gama de tipos de bonecos encontrados no mundo.

Características essas que se repetem em diferentes etapas da história do teatro de bonecos popular em todo o mundo.

3.2.4 Teatro de bonecos Espanhol

O teatro de bonecos que representa a Espanha é o dos “*Títeres de Cachiporra*”. Esse tipo de boneco segue um formato semelhante ao do Teatro *Guignol*, mas com características que identificam a cultura espanhola. Os bonecos são de luva e são apresentados para o povo, nas ruas e praças. *Cachiporra* traduzido para o português quer dizer cassetete. Esse é o elemento principal do boneco, que através do uso grotesco da fala, da violência e através de peças curtas, apresenta a tradição do povo espanhol.

Desde sua gênese, o boneco de *Cachiporra* esteve fortemente ligado à literatura espanhola. A famosa obra “Don Quixote de la Mancha” de Don Miguel de Cervantes foi representada em bonecos pelo famoso titireteiro Mase Pedro que “andava de povoado em povoado representando espetáculos com seus bonequinhos e seu teatrinho acompanhado de um macaco falador e de um rapaz que apresentava o teatro” (AYALA, 1988, p. 29). Outro grande nome da literatura que esteve fortemente ligado ao teatro de bonecos na Espanha foi Federico García Lorca, a quem se dá o mérito de ter expandido essa arte por todo país e de ter alcançado com isso toda popularidade que o teatro de bonecos possui no mundo. Diversas obras constituem o conjunto de farsas que Garcia Lorca escreveu para o teatro de bonecos “*La Tarumba*” dentre os quais, estão os principais: “*Los Títeres de Cachiporra*”; “*La Tragicomédia de Don Cristóbal y La Señá Rosita*”; “*Zapatera Prodigiosa*”, “*Amor de Don Perlimplin com Bileza em su Jardin*”, “*Retablillo de Don Cristóbal*”; algumas destas obras foram também escritas exclusivamente para atores. García Lorca, dedicou-se quase que exclusivamente para a produção de farsas populares, que possibilitaram a realização de um teatro que reuniu diversos temas das tradições guinholescas.

Nesse sentido, pode-se dizer que a dramaturgia de títeres criada por Lorca oscila entre duas vertentes e se encontra permeada por

elementos híbridos. As farsas, no conjunto da obra do autor, parecem assumir o caráter de experimento vanguardista, em que os bonecos contestam a “naturalidade” da cena. (MACHADO, 2011, p. 187).

Na farsa “*La Tragicomédia de Don Cristóbal y La Señá Rosita*”, García Lorca reforça a tradição do teatro de bonecos ocidental apresentando personagens que assumem características particulares conforme a cultura em que se encontram, ainda assim podemos identificar semelhanças que o remetem aos seus antepassados. Especificamente para essa obra, Lorca criou a personagem central *Cristóbal*, que ficou famosa e tornou-se representante do teatro de boneco espanhol.

“O personagem central (ou herói) é sempre uma figura irreverente que possui comportamento dissoluto e características físicas pronunciadas, tais como: narigão, corcunda, olhos esbugalhados ou bocarra. Na verdade é uma espécie de anti-herói que fala palavrões, muda as regras do jogo, questiona as autoridades, subverte a ordem e entra em toda espécie de confusão, resolvendo seus problemas com eficiente expediente; o porrete.”(GOMES, 2010, p. 2).

Cristóbal originalmente foi uma marionete de madeira que com o tempo foi sendo cada vez mais representada como um boneco de luva.

3.2.5 Teatro de Bonecos no Brasil

O maior representante do teatro de bonecos brasileiro é o Mamulengo ficou conhecido pela sua simplicidade estética e pela espontaneidade com que é representado. No teatro de Mamulengo, “tipos” como o *João Redondo* e o *Babau*, são identificados como metamorfoses dos tipos da *Commédia Dell arte*, assim como o *Punch*, o *Guignol*, o *Pulchinelle* que dão nome a esse estilo de teatro. A terminologia Mamulengo é a mais conhecida para definir o teatro de bonecos popular do Brasil, e é constituída pela grande influência do Teatro de Bonecos popular europeu seja no estilo do boneco, seja nos temas apresentados.

Os temas presentes no Mamulengo referem-se principalmente à inversão da hierarquia, disputas entre homens valentes e a sexualidade. Também remetem ao trabalho, às festas, aos folguedos, a religiosidade (católica e os cultos ameríndio-afro-

brasileiro), entre outros. Todos abordados com fins cômicos. Inversão de hierarquia aparece sob diferentes formas, evidenciando as estratégias que os personagens representantes do povo usam no enfrentamento – e quase sempre nas vitórias – contra os representantes dos poderes terrenos (fazendeiros/coroeis, policiais, fiscais, doutores, padres) ou metafísicos (morte, diabo, e outros seres sobrenaturais). Não importa se o confronto é expresso de maneira mais sutil (traição, malandragem, exposição ao ridículo), a audiência imediatamente se identifica com esta inversão de poderes. (BROCHADO, 2006, p. 142).

Além da diversão podemos perceber a função social e a identidade cultural que o Mamulengo traz. Assim, com o tempo foi aumentando seus temas e seus tipos foram apresentando cada vez mais uma maior representatividade de indivíduos da sociedade. Espetáculos, em sua origem, eram representados ao ar livre, em tendas e em pequenos palcos, recebendo no Norte o nome de Empanadas, sendo representados em diferentes situações, festas populares, religiosas, bares, ruas e praças. Outra característica que o iguala aos parentes europeus é que o Mamulengo é composto de cenas já estabelecidas, mas que podem ser improvisadas dependendo da participação do público durante a brincadeira¹⁴.

¹⁴ Brincar é um termo usado pelo mamulengueiro (pessoa que conduz a brincadeira escondida atrás da empanada) que pode ser traduzido como manipular o boneco do teatro de mamulengo.

4 BONECOS E SUAS PRINCIPAIS CLASSIFICAÇÕES

Existem tantos tipos de Bonecos hoje em dia, que torna-se difícil uma classificação. Alguns dos tipos tradicionais são referências no mundo e já foram classificados por diversos autores e grupos. O pesquisador brasileiro Paulo Balaradim, define os tipos de bonecos para animação de acordo com o artifício que o anima, com a anatomia do boneco e os possíveis movimentos e articulações, essas definições estão apresentadas a seguir:

4.1 BONECOS DE LUVAS

Técnica em que o boneco envolve a mão do manipulador. Normalmente o movimento da mão do manipulador corresponde a um movimento simultâneo do boneco. Quanto ao espaço cênico, na maioria das vezes, o manipulador é oculto atrás de um pano fixo em um suporte ou estrutura.

4.2 BONECO DE FIOS

No Brasil, comumente denominamos essa técnica de marionete. Sua particularidade é que o contato do manipulador com o boneco se faz por meio de fios, normalmente atrelados a uma estrutura denominada “controle” ou “avião”. Nos espetáculos tradicionais a estrutura cênica é um tanto complexa, pois os manipuladores operam as marionetes sobre andaimes ou praticáveis, afim de que a altura das marionetes fique adequada para a visibilidade do público. O manipulador, nesse caso, oculta-se atrás da cenografia. Em espetáculos contemporâneos, vemos o despojamento dessa forma tradicional e encontramos o manipulador lado a lado com a sua marionete, muitas vezes dispensando também o próprio palco.

4.3 BONECOS DE VARAS

Nessa técnica, o controle é executado por meio de hastes que podem ser de metal, madeira ou plástico.

4.4 BONECOS DE BASTÕES

Normalmente, os bastões constituem o eixo principal do boneco, seu esqueleto, e nele são incorporados outros sistemas para articulação dos membros: fios, varas ou mesmo luvas.

4.5 BONECOS DE MANIPULAÇÃO DIRETA

Essa expressão, de uso comum no sul do Brasil, designa a técnica básica de operação em que o contato do manipulador com o boneco é “direto” através do seu toque, sem intervenção de fios ou varas. A diferença entre essa técnica e a luva consiste, basicamente, em que o boneco não envolve a mão do manipulador como ocorre na luva. A mão está fora do corpo do boneco. Também, na manipulação direta, o movimento da mão do manipulador nem sempre condiz com o movimento executado pelo boneco, como geralmente ocorre na luva. Ou seja, um gesto mínimo da mão pode provocar um amplo movimento no boneco. O manipulador pode estar oculto (por meio de uma vestimenta preta e/ou da iluminação) ou à vista. Pode ser executado por um ou vários manipuladores.

4.6 BONECOS DE *TRINGLE*

O *tringle* consiste em uma haste rígida que sustenta a marionete verticalmente. A posição do manipulador é a mesma do manipulador de marionetes. Pelo fato de o controle situar-se acima do boneco, assemelha-se à marionete tradicional. No entanto, em termos de qualidade de movimento, o *tringle*, devido à rigidez da sua haste, proporciona um maior controle do eixo do boneco, possibilitando uma agilidade em seu deslocamento, imprimindo, conseqüentemente, um outro ritmo ao espetáculo.

4.7 BONECOS DE CAIXA

Embora a manipulação dentro de caixas se utilize normalmente de técnicas convencionais (luvas, varas, fios), podemos dizer que o inusitado dessa forma de apresentação é a utilização de um minúsculo espaço cênico e da reduzida escala dos bonecos, que possibilita a visibilidade, geralmente, para um espectador de cada vez.

4.8 BONECOS GEMINADOS

É a técnica em que os bonecos se incorporam ao corpo do ator-manipulador simbolicamente, normalmente contracenando com ele. É também chamada de “técnica siamesa”.

4.9 BONECOS DE MESA

Também não se refere à técnica de manipulação direta específica, que pode ser através de pequenas varas ou diretamente com a mão do ator. Sua característica principal é serem manipulados sobre uma mesa ou balcão e por um número variado de atores-manipuladores.

Atualmente são tantas as técnicas de construção e manipulação de bonecos que torna-se difícil classificar todas, alguns dos atuais grupos e companhias exploram, criam e recriam técnicas tradicionais e inovam nas possibilidades de trabalhos com bonecos, como por exemplo os bonecos gigantes, que até tempos atrás eram utilizados somente como intervenções artísticas e atualmente são também usados em propostas dramatúrgicas.

5 TEATRO DE BONECOS COMO PRÁTICA PROFISSIONAL

Para que fiquem claras as relações entre a arte do Teatro de Bonecos e a educação, torna-se imprescindível que sejam traçadas algumas linhas de entendimento para fortalecer esses laços. Para isso serão relatadas aqui etapas da pesquisa profissional, da autora desta, pesquisa com o teatro de bonecos, relatos que darão suporte para o próximo capítulo, “O Teatro de Bonecos como recurso pedagógico”.

Numa primeira etapa foram realizadas pesquisas sobre a linguagem do Teatro de Bonecos. Para isso tornou-se imprescindível, além da pesquisa teórica sobre esta linguagem, a vivência artística nos diversos tipos e técnicas que a representam. Foram estabelecidos contatos com estudiosos, teóricos que utilizam o Teatro de Animação em suas pesquisas e também com artistas atuantes em companhias de teatro. Em meio a estes contatos, algumas oportunidades aconteceram, como por exemplo, participações em oficinas, workshops, simpósios, trabalhos, palestras e atividades de extensão universitária. Desta forma, os eventos foram divididos nos tópicos a seguir:

5.1 CIA UFPR LITORAL

Participação na CIA UFPR Litoral, no período de 2009 à 2010 com a apresentação do espetáculo “Duas Moçoilas Casadoiras ou Três Donzelas Indefesas” direção de Alaor de Carvalho (colaborador do Curso de Licenciatura em Artes – UFPR Litoral). O espetáculo surgiu de uma pesquisa sobre *Commédia Dell Arte*. Os “tipos” pesquisados da *Commédia Dell’arte* foram adaptados pelo grupo, que também criou a história baseada num roteiro (*canovaccio*) e, através de improvisações surgiu o texto final. O resultado foi apresentado em espaços alternativos do Litoral paranaense e o grupo participou do 1º FESTIPAR (Festival de Teatro de Paranaguá). Durante a atuação nesse grupo, foram estabelecidos contatos com técnicas de confecção de máscaras para a criação e posterior apresentação do espetáculo.

5.2 7º SIMPÓSIO DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

Participação como ouvinte no **7º Simpósio de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, realizado nos dias 7, 8 e 9 de 2012 em Jaraguá do Sul em 2010 e aconteceu juntamente com o 10º Festival de Teatro de Formas animadas. O encontro contou com a presença de profissionais do Teatro de Animação, grupos, artistas, e estudiosos do gênero. Durante o Simpósio foi realizado o lançamento da revista 7ª edição da Móin Móin intitulada “*Cenários da Criação do Teatro de Animação*” e a programação do Seminário contou com seis palestras que abordaram diferentes aspectos e reflexões sobre o processo de criação e as mudanças que estão acontecendo nessa linguagem, principalmente no período de 2000 à 2009, no Brasil. A hibridação de outras linguagens artísticas com o Teatro de Animação, produções de espetáculos utilizando objetos, atores que substituem bonecos, o panorama dos festivais de Teatro de Animação no Brasil. Foram citados alguns grupos que se fortaleceram nesse período, o nascimento de outros grupos, a multiplicação de festivais que dão mais visibilidade a essa arte e o aumento de pesquisas acadêmicas acerca do tema. O evento reuniu artistas, estudantes, professores, pesquisadores, representantes de grupos de teatro, para analisar diferentes contextos, situações, tensões e mudanças que acontecem atualmente no modo de fazer e pensar o teatro de formas animadas.

5.3 OFICINA DE TEATRO DE SOMBRAS CHINESA

Participação na oficina "Teatro de Sombras" Liang Jun (diretor da Cia. de Arte Popular de Shaanxi, China) oferecida pelo Grupo Sobrevento de 28/02 à 15/03 de 2011 em São Paulo – SP. Durante esta oficina foram discutidas as diversas formas de teatro de sombras e as diferenças entre elas. O foco maior foi no “Teatro de Sombras Chinês” no estilo de *Shaanxi*. Foram construídas telas e fontes de luz especiais adequadas para esse tipo de teatro. Os participantes construíram silhuetas baseadas no estilo de sombras chinesas e discutiram sobre os procedimentos artísticos característicos de gênero, além de desenvolver a manipulação das sombras e conhecer suas especificidades

através de vídeos, imagens e livros. Ao final do curso foram desenvolvidos exercícios de experimentação da dramaturgia tradicionalmente utilizada pela técnica do teatro de sombras.

5.4 ESPETÁCULO “O SUMIÇO DA MANDAÇAIA”

Produção e atuação no espetáculo “O Sumiço da Mandaçaia” de Juliana Melchiori¹⁵ no ano de 2011. Essa projeto foi realizado em conjunto com o GAIA (Grupo de Ação e Integração Ambiental), projeto desenvolvido pelo LabMovél (Laboratório Móvel de Educação Científica) da UFPR Litoral. Realizado como atividade de extensão para divulgação científica, utilizou como tema a preservação das abelhas nativas da região, abordando a questão da meliponicultura. Com o objetivo de difundir e popularizar o conhecimento dessas abelhas foi utilizado como recurso o teatro bonecos a fim de chamar atenção da comunidade sobre a importância desses insetos e os impactos do homem sobre a natureza. As apresentações foram realizadas no período de março à junho nas escolas municipais da região do litoral paranaense. Além das apresentações artísticas, esse projeto foi apresentado em formato “Painel” no **Seminário Latino-Americano Sobre Interdisciplinaridade no Ensino de Ciências da Natureza** em Foz do Iguaçu/Pr, em 2010 e no **1º Encontro da ABCMC** (Associação Brasileira de Centros e Museus de Ciências), em 2011, no Rio de Janeiro, RJ.

5.5 CLUBE TEATRO DE BONECOS

Desenvolvimento do grupo “Clube de Teatro de Bonecos” realizado pela bolsa do PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação a Docência) junto com o LabMóvel (Laboratório Móvel de Educação Científica) e com o projeto GAIA Teatro de Bonecos (Grupo de Ação para Integração Ambiental), ambos projetos da UFPR, Setor Litoral. O projeto foi aplicado durante o período do 2º semestre de 2010, 1º e 2º semestre de 2011 no Colégio Estadual “Gabriel de Lara” em Matinhos, PR. Nesse período, os alunos desta escola,

¹⁵ Graduada no ano de 2011 no curso de Gestão Ambiental oferecido pela UFPR Litoral.

foram instigados à percepção artística por meio do lúdico oferecido pelo teatro de bonecos, através das práticas de construção e manipulação de bonecos e criação de roteiros com temas relacionados à preservação ambiental.

5.6 II SEMANA INTERNACIONAL DE TEATRO DE ANIMAÇÃO

Participação da **II Semana Internacional de Teatro de Animação** organizada pela Cia de Teatro de Bonecos Sobrevento e pela SP Escola de Teatro, entre os dias 25/06 à 3/07 de 2011, em São Paulo, SP. A mostra teve como tema “Do Boneco ao Objeto” e contou com a presença de algumas das mais importantes companhias modernas de Teatro de Animação do mundo. O evento reuniu espetáculos de companhias da França, Espanha, Bélgica e Brasil, debates e mesas redondas sobre o processo de criação de cada uma destas companhias. Foram também oferecidas duas oficinas sendo uma delas intitulada “Coro de Memória: Uma Introdução ao Universo de Philippe Genty”, com a Cia Philippe Genty, da França, ministrada por Eric de Sarria, ator da Cia. Esta primeira oficina oportunizou um breve conhecimento sobre o universo criativo e os processos de trabalho de um dos criadores mais referenciados do Teatro Contemporâneo. A CIA explora um Teatro de Animação moderno, que funde diferentes linguagens, especialmente a Dança e as Artes Plásticas, em espetáculos de grande apelo visual, com um trabalho de pesquisa que aponta um Teatro de Animação aberto, questionador e preocupado constantemente com a renovação. Com uma linguagem próxima do surrealismo, da imaginação e da fantasia e com o Teatro de Objetos e a pesquisa de materiais.

5.7 VIVÊNCIAS COM TEATRO DE BONECOS

Práticas de confecção e manipulação de bonecos com profissionais atuantes na pesquisa Teatro de Animação nacionais e internacionais. Estes contatos foram estabelecidos em viagens realizadas para esse fim, tendo como finalidade de pesquisa a prática na construção de bonecos com diversos materiais, tais como: látex, espuma, poliuretano, papel machê, massa de madeira, materiais alternativos, tecidos, feltros, entre outros. Nestas vivências

foram realizadas visitas a ateliers de artistas como Ana Maria Amaral¹⁶ e Daisy Nery¹⁷. Um outro importante encontro foi realizado em uma viagem à Lima, no Peru. Lá, vivem Victória Aramayo e Gastón Aramayo, dois dos principais pioneiros do movimento titeril do Peru. Fundadores do teatro grupo “Kusi Kusi” em 1963, até hoje atuam oferecendo apresentações de Teatro de Bonecos no Teatro “La Cabañita” na cidade de Lima e em escolas da região. Com esse teatro, já viajaram diversos países da América Latina, Europa e Ásia participando de festivais, cursos e workshops. No período de 1970 à 1974, Victória e Gastón juntaram-se aos bonequeiros brasileiros Adair Chevônika e Euclides de Souza, na época exilados no Peru pela ditadura militar e juntos estrearam na casa de cultura Miraflores, na capital Lima. Juntos, estes quatro artistas montaram obras adaptadas da literatura brasileira tal como “O Boi e o Burro a Caminho de Belém” de Maria Clara Machado com também obras peruanas como “O Sonho do Pongo” de José Maria Arguedas.

Criaram também o projeto “*Teatro y Escuela de Títeres*” que foi aprovado pelo SIMANOS – Sistema Nacional de Mobilização Social – órgão de assessoramento, criado pelo Governo Nacional do presidente Alvarado. Para esse projeto, a prefeitura da cidade de Lima cedeu um espaço numa das praças principais da cidade. Lá foi fundada “La Cabañita” e foram oferecidas pelo grupo oficinas de títeres e apresentações. Em setembro de 1974, Euclides e Adair retornaram ao Brasil deixando para trás o projeto, muitos bonecos, livros e os amigos de trabalho. No Brasil o casal retomou o Teatro Dada na cidade de Curitiba, Paraná – antigo grupo que haviam criado antes do exílio. A partir daí, o contato entre os dois casais se resumiu à correspondências. Hoje o teatro Dada já não atua mais, e o Teatro Kusi Kusi, em Lima, sofre com o descaso político e sobrevive da arte dos Títeres.

¹⁶ Pesquisadora, professora Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP) e professora titular dessa mesma universidade atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, teatro de animação, teatro de bonecos, poesia e ator. Fundadora e diretora do Grupo de Teatro de Formas Animadas “O Casulo - BonecObjeto” e autora dos livros “Teatro de Formas Animadas: Máscara, Bonecos e Objetos”, “Teatro de Animação” e “O Ator e seus Duplos: Máscaras, Bonecos e Objetos”, alguns desses serviram de referência para esse trabalho

¹⁷ Atriz, Artista Plástica, Diretora, Arte Educadora, Cenógrafa, Figurinista e Aderecista. Atua a mais de 30 anos com Teatro de Animação e Teatro de Rua. Trabalha com diversas técnicas de construção de bonecos e máscaras, dentre essas técnicas reúne um vasto conhecimento e pesquisas práticas em teatro.

6 TEATRO DE BONECOS COMO RECURSO PEDAGÓGICO

Antes de adentrar no tema Teatro de Bonecos como recurso pedagógico, é necessário descrever a gênese dessa linguagem no Brasil. Pesquisas apontam que foi no século XX que atividades relacionadas ao Teatro de Bonecos começaram a ser desenvolvidas na cidade de Rio de Janeiro, RJ. Essas ações foram iniciadas através de atividades educativas que mais tarde repercutiriam na formação profissional artística de bonequeiros de todo país.

Esse movimento teve início com uma série de cursos e oficinas e intercâmbio entre artistas e intelectuais brasileiros e europeus, promovidos por Helena Antipoff. Ela fundara, em 1945, a Sociedade Pestalozzi do Brasil e acreditava no grande alcance desta linguagem, como ferramenta na área educacional, seguindo uma tendência mundial da nova corrente de educação pela arte - na época uma novidade. Foram os primeiros cursos que se têm notícias no Brasil e, embora não fossem inovadores, tiveram o mérito de trazer informações básicas sobre a história, a maneira de se fabricar uma empanada, cenários, a confecção e manipulação de bonecos de luva, vara e teatro de sombras. (BELTRAMI e SILK, 2009, p. 2).

As oficinas foram o ponto de partida para que as companhias de teatro passassem a atuar também com teatro de bonecos, formando grupos que no início localizavam-se somente na cidade do Rio de Janeiro e que depois influenciaram outros grupos em Recife, São Paulo, Porto Alegre e Belo Horizonte. Uma característica comum entre esses grupos foi a criação de peças direcionadas ao público infantil. Essas companhias tornaram-se conhecidas no país e, dos grandes centros difundiram-se pelo interior tomando diferentes características culturais.

Pode-se perceber a partir desse breve histórico que o Teatro de Bonecos popular no Brasil esteve fortemente ligado, em sua gênese, à pedagogia infantil, sendo normalmente representado por bonecos de luva, com características que o ligavam ao boneco de luva popular na Europa – entretanto, com o tempo essas características foram se desenvolvendo e

tomando outras vertentes. O boneco de luvas ainda é o mais procurado para trabalhos pedagógicos, sendo comumente chamado de fantoche no ambiente escolar e possuindo uma aparente simplicidade de manipulação – o que atrai educadores das diversas disciplinas.

6.1 RELAÇÕES ENTRE A ARTE DE BONECOS E A EDUCAÇÃO

Pensando exatamente nas relações que podem ser estabelecidas entre a arte e a educação, no ano de 2009, foi iniciado um Projeto de Aprendizagem (PA) a fim de desenvolver um trabalho que possibilitasse exatamente esse contato. As diversas maneiras para o estabelecimento dessas relações foram pensadas e estudadas para que se chegasse à conclusão de qual seria o formato ideal para atender as expectativas educativas dos docentes de algumas escolas públicas de Paranaguá, Paraná. Seja ofertando espetáculos ao público escolar, ou oferecendo oficinas para crianças em espaços educacionais, ou ainda realizando pequenos workshops.

No início do segundo semestre do ano de 2010, foi realizada então, a oficina de “Construção de bonecos com materiais alternativos” a pedido dos organizadores culturais do SESC Paranaguá. O objetivo dessa oficina era instruir os participantes à construção de bonecos para animação com materiais alternativos e utilizá-los depois em práticas artísticas. Foi uma oficina aberta ao público em que o único quesito para a participação era a vontade de iniciar um contato com a linguagem do teatro de bonecos. Durante o desenvolvimento da atividade, percebemos que mais da metade dos participantes eram professores de escolas de Ensino Fundamental do município de Paranaguá e que o diálogo frequente nas rodas de conversa – durante a oficina – era justamente em como que se poderia atuar na educação com a arte do Teatro de Bonecos.

A partir daí, cada vez mais, foi pensado em um foco último para o Projeto de Aprendizagem que estava acontecendo. Surgiu a ideia de realizar oficinas somente para professores de Escolas Municipais de Ensino Fundamental do 1º ciclo; pensando justamente nas possibilidades de estabelecer relações entre o pedagógico e a arte, pensando nas questões levantadas por essa pequena parcela de educadores. Decidiu-se então atuar

com oficinas para atender esse público que por diversos motivos veem na prática artística do teatro de bonecos a oportunidade de ampliar seus conhecimentos e melhorar suas práticas e possibilidades pedagógicas. Muitos desses profissionais fazem parte de um grande grupo de educadores, que muitas vezes sofrem exigências, diretas ou indiretas de responderem à funções que nem sempre lhes são atribuídas e que também não correspondem à formação inicial que possuem. Nessa perspectiva a realização da oficina de Teatro de Bonecos atuou na formação continuada destes professores como um ponto de partida para a ampliação dos recursos necessários que correspondesse às demandas apresentadas.

É preciso atuar, nestas oficinas, com a consciência de que o professor em sua prática docente deve estar sempre em constante investigação, ele deve refletir sobre sua prática e desenvolver práticas diferenciadas para melhoria das estratégias de ensino, principalmente para que essas práticas tornem-se dinâmicas e que possibilitem maior resposta e interação dos alunos. O domínio do conteúdo a ser ensinado é importante, mas a formação didática do professor é que vai definir se esse será capaz de transmitir tal conhecimento aos discentes. A prática docente deve ser reflexiva, o professor precisa estar em constante pesquisa para que possa aumentar a eficácia do ensino, “uma prática reflexiva não é apenas uma competência a serviço dos interesses do professor, é uma expressão da *consciência profissional*”. (PERRENOUD, 2002, p. 50).

Essa prática reflexiva deverá estimular à pesquisa que consequentemente abrirá novas possibilidades de ações inovadoras para as experiências pedagógicas. É importante que o docente tenha consciência de que a pesquisa constitui-se da apropriação dos saberes metodológicos associados à formação didática – e que estes não devem nunca ser destituído da prática e da teoria. Salienta-se também de que se deve partir da ideia de que o docente, a partir da reflexão, na busca da pesquisa como aporte para seu trabalho, poderá encontrar diversas maneiras de atingir esses objetivos, que podem se dar através da busca de referenciais teóricos, oficinas, workshops, pesquisas na Internet, dentre tantas outras formas, para capacitar-se, para reestruturar-se profissionalmente e para cumprir os objetivos que demandam o seu ofício. Para saber transformar o desejável em possível e, a

bela ideia em atos concretos, torna-se necessário obter conhecimentos que vão muito além da formação inicial de qualquer docente. A formação continuada atua nesse sentido com a investigação das diversas possibilidades de construção de novas competências que possibilitam ao educador criar vínculos entre o que faz e os novos conhecimentos “(...) uma nova prática só pode substituir a prática antiga se considerarmos a coerência sistêmica dos gestos profissionais e seu processo de transformação”. (PERRENOUD, 2002, p. 23). A longo prazo, a tendência dessa postura reflexiva docente encaminhará este profissional a busca de novos conhecimentos até que a pesquisa torne-se rotina de sua transformação e da criação de novos conhecimentos.

Pode ser que a formação contínua torne-se progressivamente “laboratório” de procedimento de formação prática reflexiva, utilizando a situação privilegiada da presença de profissionais experientes e voluntários. (PERRENOUD, 2002, p. 23).

Porém essa “situação privilegiada” do contato com profissionais que possuem conhecimentos a serem difundidos nem sempre é uma realidade para o professor, principalmente das escolas públicas brasileira. É comum que muitos tenham somente acesso à pesquisas teóricas ou à pesquisas pela Internet. Essa situação frágil é realidade de muitos educadores atuantes no litoral paranaense. Constata-se que existem poucas práticas de formação continuada nessa região, e que quando há, são de curta duração atendendo somente uma pequena parcela de interessados.

Foi pensando nesse déficit de projetos voltados à formação continuada que, no primeiro semestre do ano de 2011 foi criado o projeto denominado “Teatro de Bonecos nos Espaços Educacionais”. O objetivo foi desenvolver vivências artísticas através de oficinas de teatro de bonecos para professores de Escolas Municipais do município de Paranaguá. As oficinas foram iniciadas no segundo semestre deste mesmo ano e desenvolvidas pela autora do projeto, Elizangela Sarraff¹⁸ mediada pelo Profº Ms. Judson Lima e, contou com a parceria da FAFIPAR e do SESC Paranaguá, que atuaram na realização

¹⁸ Artista aderecista e atriz bonequeira sob a inscrição de DRT 21.555, graduanda do Curso de Licenciatura em Artes.

desse trabalho fornecendo espaço para a realização das oficinas, materiais, certificados para os participantes e recursos financeiros.

O objetivo desse trabalho foi abordar o Teatro de Bonecos como recurso pedagógico almejando manter uma relação entre a linguagem artística com o fazer pedagógico como uma forma de atender às expectativas apresentadas pelos educadores que atuam no Ensino Fundamental. Tanto a animação dos bonecos como a construção das práticas pedagógicas foram os cerne destas oficinas de Teatro de Bonecos que possuem como características principais a expressão, a comunicação e o jogo. Esses foram e são os elementos fundamentais para construção cênica desta linguagem. Para isso os docentes participantes das oficinas, apropriaram-se de técnicas básicas para que pudessem investigar essa arte, seus segredos, suas possibilidades, sua essência. O trabalho consistiu em oferecer chaves para que os docentes pudessem transitar entre a técnica e a criatividade através do prazer de descobrir as diversas possibilidades de relação entre a arte e a educação.

As oficinas priorizaram a perspectiva do Teatro de Bonecos atuante no fazer profissional do professor ou como prática pedagógica para a arte-educação. Na primeira, o professor pode utilizar a linguagem artística como material didático para o ensino de determinados conteúdos. Na segunda, o professor possui o foco em atividades que constituam o ensino das artes e, para isso, detém o conhecimento necessário para transportar esses conhecimentos para os alunos. Partindo destas duas abordagens foram realizadas pesquisas bibliográficas sobre o teatro de bonecos. As oficinas foram elaboradas a fim de abranger conteúdos artísticos do Teatro de Bonecos e para que fossem estabelecidas relações dessas práticas com o fazer pedagógico.

Sendo assim, as oficinas de Teatro de Bonecos foram divididas em quatro etapas visando os processos de ensino-aprendizagem:

- 1 Construção de bonecos de luva: a primeira etapa da oficina consistiu em trabalhar com diversas técnicas de construção de bonecos de luvas tais como: papel *machê*, papietagem e materiais alternativos.
- 2 Manipulação de bonecos de luva: através de exercícios de pantomímicos os participantes foram instruídos aos princípios básicos da manipulação de bonecos de luva.

- 3 Exercícios propícios para conscientizar e preparar o corpo do manipulador para a animação, iniciando a atividade com aquecimento e alongamento corporal, assim como possibilidades de movimentos das mãos, articulações dos pulsos, braços e dedos além do reconhecimento dos movimentos das mãos. É preciso preparar o corpo para o que talvez seja o mais difícil na animação de bonecos de luva, trabalhar contra a gravidade. Durante o manejo do boneco, o braço do ator fica quase que totalmente esticado, e essa ação torna-se muito difícil se o corpo não estiver preparado. Para isso torna-se imprescindível que haja um bom preparo físico do ator. Para auxiliar nessa manipulação são trabalhados exercícios pantomímicos básicos, onde são definidos pontos fixos e alturas determinadas para conscientizar o ator quanto à animação do boneco. Após a conscientização do corpo do ator e dos movimentos a serem realizados, é preciso estudar a anatomia do boneco de luvas, que é semelhante a de um ser humano, contendo cabeça, tronco, pernas, pés, braços e mãos. Durante a animação é preciso identificar esses pontos e saber trabalhá-los. Com já foi dito, o boneco é um ícone do homem, imitando a realidade. Pensando nisso, passou-se para os três últimos elementos básicos da que dão vida aos bonecos – o respirar, o olhar e o caminhar. Esses elementos são trabalhados separadamente até que possam ser trabalhados simultaneamente, a partir daí já pode-se atuar com o boneco: construindo personagens, vozes, etc.
- 4 Dramaturgia: tão importante quanto a construção e a manipulação do boneco de luvas é a dramaturgia. Ao pensar em dramaturgia no Teatro de Bonecos, não podemos nos restringir ao enfoque do texto. A dramaturgia se manifesta quando as personagens realizam ações que nunca poderiam ser executadas por um ator humano, utiliza-se da linguagem visual e da sonora considerando as especificidades de técnica. Para Bonecos de Luvas, a dramaturgia não é estruturada somente pelo texto, é composta também pelas ações e de tudo que constitui a cena como: o cenário, os sons, o ritmo, a luz e os adereços.

7 RELATOS DAS OFICINAS

Nessa última fase do trabalho serão relatadas e analisadas as oficinas oferecidas pelo projeto “Teatro de Bonecos em Espaços Educacionais” realizadas no município de Paranaguá e que seguem o plano já apresentado visando trabalhar os elementos básicos para construção cênica com Teatro de Bonecos e relacioná-los ao fazer e aprendizado pedagógico dos participantes.

As oficinas foram fornecidas seguindo as quatro etapas que foram apresentadas no capítulo 6. A primeira foi dedicada ao reconhecimento do teatro de formas animadas, com o objetivo de despertar o interesse dos participantes pela linguagem. Em seguida o desenvolvimento de técnicas de construção e criação de bonecos, o desenvolvimento de uma técnica específica e o estudo histórico sobre os aspectos dessa arte. Finalmente a criação cênica com os bonecos. Dentre as sete oficinas oferecidas pelo projeto, foram selecionadas apenas três que serão aqui analisadas pelas etapas de desenvolvimento das atividades revelando especificidades, descobertas e desafios em cada um dos diferentes grupos. Nesta análise foram destacados apenas os aspectos relacionados ao sentido do fazer Teatro de Bonecos como uma experiência da prática que deverá contribuir para o enriquecimento das reflexões acerca da experiência pedagógica.

7.1 OFICINAS DE CONSTRUÇÃO E MANIPULAÇÃO DE BONECOS

Realizada no período de 16 a 20 de maio de 2011 através do Projeto Folclórico do SESC – Serviço Social do Comércio realizada em dois períodos, sendo a primeira turma no período das 8h30 à 11h30 e a outra no período das 13h30 às 16h30. Participaram desse projeto 40 estudantes do Curso Magistério do Colégio Estadual Alberto Gomes Veiga do município de Paranaguá.

A partir de uma breve apresentação da linguagem do Teatro de Formas Animadas e especificamente do Teatro de Bonecos de Luva, os alunos iniciaram a confecção dos bonecos com a modelagem de cabeças que utilizaram como estrutura caixas tetrapak (Figura 1).

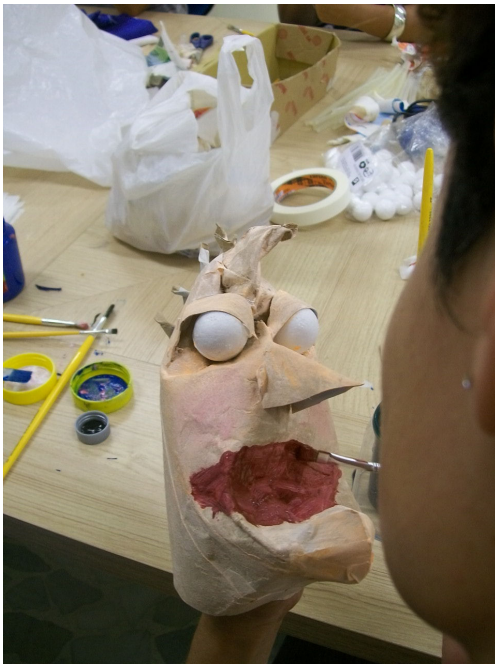


Figura 1 – Início do processo de confecção de boneco de luva com caixa de tetrapak.
Fonte: A autora



Figura 2 – Processo de confecção de boneco de luva com caixa de tetrapak.
Fonte: A autora

Após a modelagem, os bonecos foram pintados e, com retalhos de tecidos, foram confeccionadas as luvas de encaixe da mão para manipulação dos bonecos (Figura 2). Todos os participantes foram instruídos à confeccionar a indumentária dos bonecos e a colocar os adereços finais. A construção dos bonecos foi realizada nos três primeiros dias de oficina, no último dia foram realizados exercícios de manipulação e atividades de improvisação de cenas rápidas. Ao final das atividades, os integrantes foram reunidos e algumas questões sobre a utilização do teatro na educação foram levantadas. Alguns pontos importantes foram discutidos, tais como: a importância do desenvolvimento de atividades artísticas como o teatro de bonecos na escola como quais as possibilidades para esse desenvolvimento, quais referências podem ser utilizadas para a pesquisa dessa linguagem, quais técnicas de confecção de bonecos são acessíveis ao público infantil das escolas ou seja quais materiais podemos desenvolver atividades de construção de bonecos com crianças na escola.

A importância de saber utilizar o Teatro de Bonecos como recurso pedagógico deve ser o ponto de partida para o bom desenvolvimento do trabalho do educador. Mas nem sempre são encontrados recursos para que seja concretizada essa relação. Para isso tornam-se importantes, durante a

vivência com profissionais da educação, ouvir seus anseios, dúvidas e esclarecimentos a fim de definir o ponto de continuação de uma pesquisa que pretende atuar justamente com esse público tão interessado e importante para o melhoramento da educação brasileira.

7.2 OFICINA DE BONECOS – TÉCNICAS DE APRIMORAMENTO EM MANIPULAÇÃO DE LUVA.

Essa oficina foi desenvolvida entre os dias 22 e 26 de agosto de 2012 e sua proposição se deu a partir da vontade de continuidade do trabalho anterior os alunos do Curso Magistério do Colégio Estadual Alberto Gomes Veiga. Com o intuito de um maior aprofundamento da prática do teatro de bonecos nos espaços educacionais, o foco dessa oficina foi desenvolver jogos dramáticos com bonecos confeccionados na oficina a fim de apropriar-se dessas técnicas para a consciência corporal desenvolvida por atores manipuladores com o fim de utilizá-las na educação (Figura 3).



Figura 3 – Boneco de luva com caixa de tetrapak.
Fonte: A autora.

Para o melhor entendimento de como se dá a manipulação do boneco de luvas a oficina contou com a presença do ator bonequeiro Ruddy Castillo que no início apresentou uma releitura da obra “El Priprietário” do autor dramaturgo argentino Roberto Espina, o artista acompanhou todo o processo de construção e desenvolvimento das práticas de manipulação.

Logo após foi iniciada uma roda de conversa que recapitulou o trabalho realizado na oficina anterior referente à confecção dos bonecos e os exercícios de manipulação, seguido de um aquecimento e alongamento corporal, levando a consciência do movimento para os membros superiores. Foram distribuídos balões que serviram de suporte para exercícios pantomímicos desenvolvidos na seguinte etapa (Figura 4). Essa prática consiste em manter o objeto parado – o balão – e movimentar o corpo sem “mexer” o objeto em determinados três níveis: o primeiro é o médio, na altura do peito ao ombro, esse nível traz a consciência corporal para a manipulação de bonecos de manipulação direta, bonecos de manipulação em varas; o segundo nível está na altura da cintura, ele traz a consciência para a manipulação de bonecos marionetes de fios; o terceiro nível, está acima da cabeça e traz a consciência da manipulação de bonecos de luva.



Figura 4 – Exercício de manipulação com a utilização de objeto com o artista convidado Ruddy Castillo.
Fonte: A autora.

O nível mais trabalhado nessa etapa da oficina foi o terceiro, pois o objeto de estudo foi o boneco de luva. Logo após essa prática, ainda com o balão, os alunos foram instruídos para prática dos três princípios básicos para a animação de boneco: a respiração, o andar e o olhar.

A última etapa do trabalho com o balão foi a construção de personagens com o objeto neutro e depois com os bonecos (Figura 5). Na estrutura montada para essa a oficina, cada participante criou personagens e representou para os demais.



Figura 5 – Bonecos de luva confeccionados com caixas de tetrapak.
Fonte: A autora.

Conscientizados dos elementos básicos da animação, foram iniciados na manipulação com os bonecos propriamente dito. Com os mesmos bonecos confeccionados na oficina anterior, os participantes criaram personagens e vozes para os mesmos, montando pequenas esquetes improvisadas. A partir dessas improvisações alguns roteiros foram sendo criados e praticados para que da melhor forma possível seguissemos uma construção dramatúrgica para os bonecos de luva. Considerando as diferenças encontradas entre a dramaturgia do teatro de atores e do teatro de bonecos, onde muitos elementos

além das palavras podem constituir a dramaturgia, os participantes foram instruídos à pesquisa de sons que pudessem compor a estrutura do texto.

Teatro de Bonecos também é brincadeira e esse foi o aporte criativo que esteve presente durante todas estas práticas. Os bonecos foram criados, construídos, ganhando vida e personalidade através do lúdico. Essa é a magia do Teatro de Bonecos e, assim ele deve ser levado aos espaços educacionais. É muito gratificante ao educador quando o interesse pelo aprendizado parte fortemente do público com o qual ele está trocando as experiências. Mais que repassar uma técnica adquirida ao longo de pesquisas, o contato com profissionais da educação interessados em expandir conhecimentos é importante. É possível perceber nessas trocas que são validas as experiências de todos e que sempre há mais aprendizado do que necessariamente o ato de ensinar.

7.3 OFICINA DE “TEATRO DE BONECOS”

Trabalho realizado no **VIII Festival de Arte e Cultura Popular do Litoral Paranaense**, realizado entre os dias 19 e 24 de julho, no período entre as 8:00 e às 12:00 horas. Foi oferecido através dessa oficina o trabalho com a técnica de construção de bonecos com látex e o desenvolvimento de atividades de manipulação de bonecos de luva para teatro de animação. Participaram dessa oficina 20 pessoas dentre as quais artistas estudantes do curso de pedagogia, licenciatura em História, Letras, educadores de escolas da região e pessoas da comunidade local.

Nesse festival as oficinas foram oferecidas para atingir especialmente a comunidade. No entanto, houve uma grande procura de estudantes de educação e professores atuantes da rede de ensino. Com toda essa demanda, a oficina foi iniciada com uma breve discussão sobre as práticas do Teatro de Bonecos nos espaços educacionais. Tais reflexões foram recorrentes durante toda a atividade. A segunda parte da oficina iniciou-se com a confecção de bonecos de luva com látex que foi desenvolvida seguindo as etapas: modelagem da estrutura da cabeça do boneco, utilizando como suporte uma bola de isopor; o feitiço do molde da cabeça confeccionada com a base de argila

inserindo gesso para obtenção da forma; tingimento do látex com pigmentos próprios para esse material e; colocação do látex nas formas (Figuras 6 e 7) .



Figura 6 – Escultura da cabeça de boneco - início do processo de confecção de boneco de Luva de látex.
Fonte: a autora.



Figura 7 – Molde em gesso – Processo de confecção de boneco de luva, com látex.
Fonte: A autora.



Figura 8 – Molde de gesso com látex. Processo de confecção de boneco de luva com látex.
Fonte: A autora.

Finalizada essa etapa, os alunos foram instruídos a dar início à confecção das luvas/corpos dos bonecos com retalhos de tecidos que foram oferecidos por um dos alunos. Após o corte e costuras das luvas, as cabeças de látex dos bonecos foram retiradas dos moldes e os acabamentos de pintura e colagem de roupas e cabelos foram realizadas (Figuras 9 e 10) . Após o término da construção dos bonecos, iniciou-se uma explanação sobre os conceitos que acercam o teatro de formas animadas, suas classificações, estilos, história e desenvolvimento. Seguiu-se a preparação do corpo para a animação de bonecos: alongamentos, exercícios de consciência corporal para a manipulação de bonecos, jogos pantomímicos e improvisações de cenas com bonecos. A partir dessas improvisações, os alunos foram divididos em grupos de três ou quatro componentes e realizaram uma pequena cena que foi posteriormente ensaiada e apresentada para um público no último dia da oficina. Após essa prática, em uma roda de conversa foram expostas ideias sobre as diversas possibilidades de utilização dessa linguagem artística na educação e de que forma ela pode colaborar para o ensino das artes nas escolas integrada com as diversas áreas do conhecimento.



Figura 9 – Boneco de luva - Processo de confecção da luva do boneco com látex.
 Fonte: A autora.



Figura 10 – Bonecos de luva com látex.
 Fonte: A autora.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intuito dessa pesquisa apresentar propostas de ações de como relacionar o Teatro de Bonecos com a educação/pedagogia sem que a linguagem do Teatro fosse diminuída diante da educação. O “teatrinho de bonecos de fantoches” como comumente é chamado nos espaços educacionais, muitas vezes despreza a ampla gama de possibilidades e recursos que o teatro de animação disponibiliza para a educação.

Pensando nisso este projeto buscou através desta rica linguagem artística relacionar o fazer artístico com o recurso pedagógico, ou seja, utilizar o teatro de bonecos como recurso, mas sem esquecer que a arte não é somente uma ferramenta, e que devemos manter sempre a consciência de que é representação artística e que assim deverá ser visto, independente de onde ou por quem esteja sendo executada.

Esse foi um trabalho construído a partir da prática artística que foi vivenciada de diversas formas até que naturalmente diante da procura de educadores preocupados com a realidade educacional da cidade de Paranaguá foi se transformando numa pesquisa pedagógica. A proposta de atuar com a formação continuada de professores e estudantes de pedagogia e licenciaturas veio depois de uma longa reflexão sobre os benefícios que essa arte traz para a pedagogia até que um projeto específico para esse público foi criado. Os resultados apresentados aqui fazem parte de uma parcela de respostas obtidas durante esses dois anos de pesquisa que agora finalizada, deixa a sensação de que muito mais poderá ser feito – e, pensando nessa continuidade, algumas possibilidades de apoio já foram pleiteadas. Assim se deu a continuação do trabalho no início do ano de 2012. O projeto tomou uma dimensão maior ao ser aprovado pela Fundação de Cultura de Paranaguá para integrar o projeto “Arte em Função do Cotidiano” autoria do artista plástico Claumir Scholottag e que teve início em março deste mesmo ano.

“Arte em Função do Cotidiano” forneceu conhecimentos artísticos através de oficinas de formação continuada para professores atuantes nas escolas integrais e, juntamente com o projeto “Teatro de Bonecos como recurso pedagógico” iniciou um novo ciclo de atividades referente à educação

neste município.

Para entender um pouco mais sobre o funcionamento das escolas integrais de Paranaguá deve-se utilizar como aporte a pesquisa e convivência com profissionais que atuam nesse espaço, pois diante da realidade desses docentes podemos constatar as dificuldades e anseios referentes ao ensino das artes nos espaços integrais.

Os resultados obtidos através dessas vivências foram apresentados após o término desses processos. Foram expostas aqui algumas das respostas obtidas nos meses que duraram esta experiência. Dentre os aportes teóricos foram utilizados o documento denominado “Diretrizes Operacionais para o Ensino em Tempo Integral do Sistema Municipal de Ensino de Paranaguá/PR” disponibilizado pelo COMED – Conselho Municipal de Educação / Paranaguá que no ano de 2010. Esse documento dispõe sobre a jornada escolar em tempo integral no Ensino Fundamental no município que possui ao todo 67 instituições de ensino municipais, sendo dentre esses 19 Centros Municipais de Educação Infantil, 18 Escolas Municipais – Educação Infantil e Ensino Fundamental, 14 Escolas Municipais em Tempo Integral e 16 Escolas Rurais (www.paranagua.pr.gov.br/conteúdo/secretarias-e-orgaos/educacao/escolas-municipais).

As Instituições de Ensino em Tempo Integral visam atender crianças e adolescentes matriculados nas unidades escolares integrantes ao sistema municipal de ensino em torno de um Projeto Político Pedagógico que responda às necessidades básicas dos alunos, com oficinas pedagógicas de enriquecimento curricular e/ou atividades complementares e diversificadas no turno inverso ao período regular de aulas (COMED, 2010: 11).

Segundo este documento, esses espaços preveem o desenvolvimento de diversas ações educacionais que se enquadram como complementares ao currículo obrigatório, dentre elas atividades artísticas com o objetivo de desenvolvimento dos “princípios estéticos da sensibilidade, da criatividade, da ludicidade e da diversidade de manifestações artísticas e culturais” (COMED, 2010: 3). Para o desenvolvimento das atividades artístico-culturais, as escolas contam com a participação de docentes da Rede Municipal de Ensino e 12icineiros-artistas que possuem contratos provisórios de um ano oferecido pela

FUMCUL – Fundação de Cultura e, SEMEDI – Secretaria de Educação e Ensino Integral de Paranaguá que desenvolvem, junto com as diversas áreas do saber, o projeto “Oficinas de Ideias” responsável pelo desenvolvimento de atividades educacionais complementares nos contra-turnos.

Dentre as oficinas artísticas oferecidas estão as de teatro, dança, música e artes visuais, além das atividades de artesanato. Muitos dos resultados desses trabalhos são apresentados em um evento anual denominado “Mostra Cultural de Talentos das escolas Municipais de Paranaguá”, que realizou no mês de agosto de 2012 sua **VI Edição** e teve como tema “A Arte no Cinema e o Cinema com a Arte”, realizado no Ginásio de esportes “Dr. Joaquim Tramujas”. Nesse evento, foram expostos trabalhos resultantes de produções artísticas realizadas nas escolas Municipais de Paranaguá e dentre elas foram escolhidas por um júri as melhores – que são, inclusive, premiadas.

Percebe-se claramente em eventos dessa natureza a diferença na qualidade das produções artísticas das escolas que estão apoiadas por artistas atuantes nas “oficinas de ideias” e aquelas que não possuem esses profissionais, que acabam sendo prejudicadas nas escolhas feitas pelo júri. Diante dessas constatações, o projeto “Arte em Função do Cotidiano” juntamente com o projeto “Teatro de Bonecos como Recurso pedagógico” propuseram atividades de desenvolvimento artístico para os docentes atuantes nas instituições de ensino integral. Para tanto foram realizada duas oficinas, uma de artes visuais e outra de Teatro de Bonecos que contabilizaram 4 horas semanais em um encontro por semana. As atividades tiveram início no mês de março de 2012 e seguirão até o mês de novembro, sendo finalizadas com um evento onde as atividades vivenciadas pelos alunos durante as oficinas serão apresentadas ao público através de exposições e apresentações de peças com Teatro de Bonecos.

Dentro das atividades realizadas pelas oficinas de Teatro de Bonecos foram e serão trabalhados técnicas de construção de bonecos de luva com materiais alternativos obtidos da reutilização de resíduos sólidos reutilizáveis. Além da construção de bonecos serão desenvolvidos exercícios de manipulação de bonecos, criação de personagens e montagem de pequenas cenas como exercícios práticos das técnicas utilizadas na oficina. Um dos

resultados já obtidos desses trabalhos foi apresentado no III FESTPAR (Festival de Teatro de Paranaguá), onde os alunos da Oficina de Bonecos, contemplados com o projeto, apresentaram pequenos esquetes criados e ensaiados durante as oficinas.

Diante dos resultados dessa pesquisa percebe-se o fortalecimento da linguagem do Teatro de Animação com a educação. Diversos caminhos podem ser traçados para tal relação, sendo um deles, através do contato direto com os alunos ou com os educadores. A resposta positiva resultante de um processo como esse, que cresceu durante práticas artísticas, faz crescer e amadurecer a confiança no desenvolvimento de ações artístico-pedagógicas como esta que foi narrada neste texto.

REFERÊNCIAS

ABRUNHOSA, Susete Maria Lucas Coelho. **Concepções dos professores do 1º ciclo do ensino básico sobre a educação para a cidadania:** as competências do professor no âmbito da abordagem transversal da educação para a cidadania. Dissertação (Mestrado em Ciências da Educação), Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação:** da teoria à prática. 3 ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas:** máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Edusp, 1991. AYALA, Aquiles Hinostraza. El maestro y los títeres. 2 ed. Lima: Editora y Distribuidora “Lima” S.A, 1988.

BALARDIM, Paulo. **Relações entre vida e morte no teatro de animação.** Porto Alegre: Edição do Autor, 2004.

BELTRAME, Valmor. **O Ator no Teatro de Sombras.** Florianópolis: UDESC, 2003, p. 43 à 54.

BELTRAME, Valmor; SILK, Lucrecia. **A direção de espetáculos no Teatro de Animação no Brasil.** Revista de Investigação em Artes. Florianópolis: UDESC, 2009, v. 3, n. 2, Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/cenicass.html. Acesso em: 10/05/2012.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** Tradução Maria Paula V. Zarawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MACHADO, Irley. **A dramaturgia de títeres de Federico Garcia Lorca:** entre o culto e o popular. Móin Móin – Revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 7, v.8, n. 08, p.177-192, 2011.

PARANAGUÁ. Diretrizes Operacionais para o Ensino em Tempo Integral do Sistema Municipal de Ensino de Paranaguá/PR. Conselho Municipal de Educação, Paranaguá, PR, 14 jul. 2010. Disponível em: <<http://www.paranagua.pr.gov.br>>. Acesso em: 05/10/2012.

PARENTE, José. **O papel do ator no teatro de animação.** Móin-Móin – Revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 01, v. 1, n. 01, p. 105-117, 2005.

PERRENOUD, PHILIPPE. **A prática reflexiva no ofício de professor:** Profissionalização e Razão Pedagógica. Porto Alegre, Artmed Editora, 2002.

SOUZA, Marco. **Tradição, modernidade, teatro, animação, Kuruma e Ningyo.** Móin-Móin – Revista de estudos sobre teatro de formas animadas.

Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 02, v. 2, n. 02, p. 12-29, 2006.

GOMES, Daniela Rosante. **Os Títeres de Porrete**: o encontro entre tradição e vanguarda na dramaturgia de Federico García Lorca. In. VI Congresso da ABRACE. São Paulo, Anais do VI Congresso ABRACE, São Paulo: 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/memoria/vicongressodramaturgia.htm>. Acesso em: 12/05/2012.